

Entwurfsdokumentation, Strickmuster und Unterwäsche. Textiles Entwerfen in der Industrie am Beispiel der Hanro-Sammlung

LEONIE HÄSLER

ABSTRACT

Der Beitrag stellt das Firmenarchiv und die textile Sammlung der ehemals Schweizerischen Strickereifabrik Hanro vor dem Hintergrund des Dissertationsprojekts „Entwerfen für die Serie“ vor. Dem Vorgang des Entwerfens wird im designtheoretischen Diskurs seit längerer Zeit vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei stehen jedoch zumeist Autoren-designer_innen oder einmalige Schaffensprozesse bekannter Protagonist_innen aus Architektur, Kunst oder Literatur im Mittelpunkt. Im Gegensatz dazu befasse ich mich in der Dissertation mit der industriellen Perspektive und analysiere, welche Entwurfsverfahren bei der Hanro AG – exemplarisch für den Bereich des Mode- und Textildesigns im 20. Jahrhundert – angewandt wurden. Musterbücher, Kollektionsordner, Entwurfs- und Patronenzeichnungen oder Strickproben sind Sammlungsobjekte, die über diesen Prozess Auskunft geben können. Sie sind ambivalente Quellen, die sich weder eindeutig dem Schriftgut noch den Textilien zuordnen lassen und nur für den internen Gebrauch angefertigt wurden. Zu Produktionszeiten fungierten sie als Mittler zwischen Designabteilung, Produktion, Marketing und Direktion. Heute zeugen sie vom textilen Kapital und sind Teil des verräumlichten Wissens des Unternehmens. Sie berichten darüber, wie das Entwerfen im Sinne einer Kulturtechnik praktisch vorstattenging. Mein Beitrag gewährt einen Einblick in die Konzeption der Arbeit und versteht sich als Bericht aus dem laufenden Forschungsprozess.

Einleitung

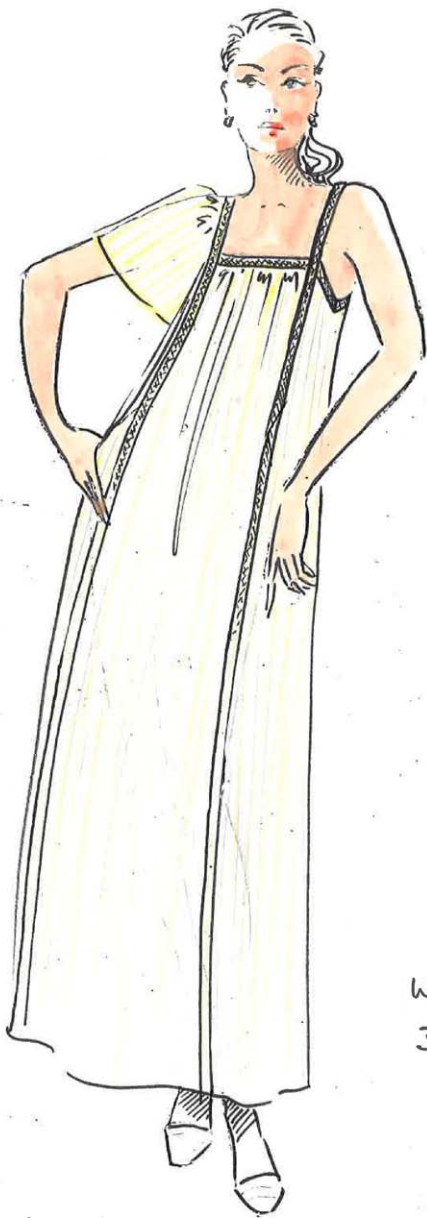
Das Dissertationsprojekt „Entwerfen für die Serie“ rekonstruiert Entwurfspraktiken und Produktionsabläufe der Textil- und Bekleidungsindustrie im 20. Jahrhundert. Es ist eine designtheoretisch-kulturwissenschaftlich ausgerichtete empirische Untersuchung, die auf Quellen des Firmenarchivs und der textilen Belegsammlung der Strickereifabrik Hanro zurückgreift. Heute befinden sich Sammlung und Papierarchiv im Besitz der Abteilung Archäologie und Museum Baselland des kantonalen Amtes für Kultur (Schweiz), während die Marke Hanro von einer österreichischen Holding weitergeführt wird.

Die Forschungsarbeit entsteht im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts „Der modellierte Mensch: Kleidung als kulturelle Praxis. Das Beispiel der Hanro AG, 1884–2012“. Dabei handelt es sich um eine Zusammenarbeit zwischen dem Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel, dem Institut Experimentelle Design- und Medienkulturen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel und dem Amt für Kultur, Archäologie und Museum Baselland. Das Projekt besteht aus drei Themenschwerpunkten, die ausgehend vom Material der Hanro-Sammlung entwickelt und abstrahiert werden (siehe dazu LANGBEIN 2016).

Die Sammlung der Hanro AG

Die Hanro AG wurde 1884 gegründet. Hauptsitz und Produktionsstandort befanden sich in der Nordwestschweiz in der Nähe von Basel, wo nach wie vor die Sammlung untergebracht ist. „Hanro“ ist ein Akronym aus den Namen des Firmengründers Albert Handschin und seines Geschäftspartners Carl Ronus. Hanro war zunächst spezialisiert auf feingestrickte Tag- und Nachtwäsche aus Wolle, Seide und Baumwolle im Luxus-Segment für Damen, Herren und zeitweise für Kinder. Zwischen den 1930er und 1980er Jahren produzierte das Schweizer Unternehmen auch Damenoberbekleidung aus Jacquard-, Jersey- und Webstrickstoffen. Das Sortiment richtete sich in erster Linie an Menschen mit hohem Einkommen, was sich an den Verkaufspreisen und der Markendarstellung zeigt. Bedeutende Absatzmärkte waren hauptsächlich die USA, England, Frankreich, (West-) Deutschland und die Schweiz.

Solange die Produktion noch in Betrieb und in Familienbesitz war, wurde von jedem Modell einer Serie aus jeder Kollektion ein Belegexemplar aufbewahrt. Die textile Sammlung umfasst heute rund 20.000 Musterstücke aus sämtlichen Segmenten und wird zum Teil durch aktuelle Kollektionsstücke aus Österreich erweitert. Gerade im Bereich der Oberbekleidung gibt es jedoch große Lücken, weshalb der



Wenn möglich nur
3 Nähte machen

Abb. 1: Entwurfszeichnung Nachthemd, 1984.
© Archäologie und Museum Baselland

Großteil aus Unterbekleidung besteht.¹ An dem immer noch großen Konvolut lassen sich kulturelle und modische Entwicklungen im Bereich der Unterwäsche und Trikotkleidung² über einen Zeitraum von mehr als einem Jahrhundert nachzeichnen und Rückschlüsse auf Gewohnheiten des Tragens sowie gesellschaftliche Normen- und Wertesysteme ziehen. Bezogen auf den Entwurfs- und Produktionsprozess ergänzen die Textilien fehlende Informationen über Schnitt- und Textiltechniken, verwendete Materialien und Qualitäten, Haptik und Plastizität der Entwürfe.

1 Etwa vier Fünftel der Kleidungsstücke sind inventarisiert und in einer Datenbank erfasst. Sie lassen sich online abrufen unter <https://kgdb.bl.ch/kim-kgs> (27.12.2016).

2 „Trikot“ ist zum einen die Bezeichnung für eine textile Fläche aus Maschenware (im Gegensatz zur Webware), zum anderen für ein Kleidungsstück. Zu Entstehung, Technik, Konsum und Aneignung von Trikot-Kleidung siehe BURRI 2012.



Abb. 2: Zettelkasten mit Referenzmustern der Strickproduktion.
© Archäologie und Museum Baselland

Die Arbeit wird von den zentralen Fragen geleitet, wie sich das Entwerfen materialisiert, welche „Aggregatzustände“ des Entwurfs in der Sammlung vorhanden sind und wie die Serienproduktion gewährleistet wurde. Der Quellenkorpus ist sehr heterogen, angefangen bei Handskizzen jeweils für die Modelle und für die Stoffdessins über Stoffmuster in unterschiedlichen visuellen und physischen Darstellungsformaten und solche, die verschiedene Strick- und Wirktechniken zeigen, bis hin zu Patronenzeichnungen, Nähvorschriften oder Musterschutzbriefen (Abb. 1–2). Ins Auge sticht die ungleiche Menge von archivierten Stoffentwürfen im Verhältnis zu den Modellentwürfen. Erstere machen einen viel größeren Anteil in der Sammlung aus. Es scheint sich um das „textile Kapital“ des Unternehmens zu handeln. Daraus ergeben sich Fragen zur Logik des Archivierens: Was wurde warum für Wert befunden, aufbewahrt zu werden? Welchen Stellenwert nimmt das Entwerfen – die kreative Arbeit – überhaupt in einem marktwirtschaftlichen Betrieb ein? Firmen sind gesetzlich verpflichtet, (steuer-)rechtlich relevante Akten mindestens zehn Jahre lang zu archivieren. Das Archiv dient dem Unternehmen darüber hinaus als Gedächtnis für ganz unterschiedliche Zwecke. Historische Werbung illustriert Imagebroschüren und betont die lange Tradition eines Unternehmens. Werksfotos geben Einblicke in den Produktionsprozess. Für die Produktentwicklung und das Design dienen alte Muster als Inspiration. Interne Chroniken helfen neuen Mitarbeiter_innen, die Identität des Unternehmens zu verstehen, Jubiläumsschriften spiegeln Höhen und Tiefen eines Unternehmens. Als Familienunternehmen ging es Hanro beim Archivieren mutmaßlich auch darum, eine auf Personen zurückzuführende Erfolgsgeschichte zu dokumentieren. Fehlentwürfe, gescheiterte Serien, die eher „schlichten“ Stücke wurden nach dieser Aufmerksamkeitspolitik weniger gesammelt oder nicht ausgestellt. Es gilt daher auch, Lücken und Leerstellen im Archiv ausfindig zu machen und zu bewerten.



Abb. 3: Blick in die textile Belegsammlung von Hanro. Foto: Leonie Häsler

Was die Organisation des Unternehmens anbelangt, so wurden sämtliche Produktionsstufen bis hin zur Vermarktung und dem Verpackungsdesign unter einem Dach ausgeführt. Auf dem Firmenareal befanden sich die Produktionsstätten wie Strickmaschinenpark, Spulerei, Zuschnitt, Nähssäle oder Glätterei, ebenso wie Rohstofflager, Ausrüstung, Qualitätskontrolle, Designabteilung, Musterzimmer, Lehrabteilung, Verwaltung, Vertrieb sowie die PR- und Werbeabteilung. Entsprechend der Firmenstruktur beherbergt das heutige Depot ein umfangreiches Verwaltungsarchiv, aber auch Modelfotografien und Plakate, Werbeanzeigen und -kampagnen, Entwurfszeichnungen, Stoff- und Referenzmuster sowie weitere Produktionsunterlagen (Abb. 3–4). Diese vertikale Organisationsform, die von außen betrachtet einer „Black Box“ gleicht, erlaubt es, den Entwurfs- und Produktionsprozess kleinteilig zu rekonstruieren und die beteiligten Menschen, Maschinen und Medientechniken, aber auch die räumlichen und zeitlichen Dimensionen vor Ort zu berücksichtigen und einzubeziehen.

Entwerfen für die Serie

Der Arbeitstitel des Dissertationsprojekts nimmt Bezug auf Heinz Hirdinas Monografie „Gestalten für die Serie“ aus dem Jahr 1988, in der er das Industriedesign in der DDR in seinen institutionellen Kontexten untersuchte. Der Designtheoretiker Hirdina definiert industrielles Gestalten als einen arbeitsteiligen Prozess, an dem nicht nur die Handschrift der Gestalterin oder des Gestalters abzulesen sei, sondern in

den soziale, politische, ästhetische, funktionale und ökonomische Faktoren einfließen, die sich am fertigen Objekt ablesen lassen. Hirdina räumt damit selbst ein, dass seine Ausführungen weniger das Gestalten als aktiven Vorgang, jedoch vielmehr das Gestaltete in den Blick nehmen. Dagegen wird hier versucht, die einzelnen Stadien des Entwerfens und den Produktionszyklus zu untersuchen. Ein zweiter Pol in Hirdinas Darstellung des Industriedesigns in der DDR ist die Betonung der Serie. Er definiert das Serielle folgendermaßen: Es „[...] erfass[t] das Wiederholbare, das Gleichartige, das Präzise, das Knappe und das Einfache mit der Tendenz zur elementaren Form“ (HIRDINA 1988, 5). Diese Eigenschaften bilden den Ausgangspunkt der Analyse. Es wird gefragt, inwiefern sich das notwendig Serielle in der Industrie dem Prozess des Entwerfens aufdrängt, ihn bestimmt oder auch immer wieder neu ausgehandelt werden muss.

Die Arbeit interessiert sich für den Entwurfsprozess von Kleidung – ein Gegenstand, der sich immer auch in einem Modesystem verortet. Sie fragt danach, wie Moden jenseits von Fashion-Shows und Mode-Blogs entstehen. Der gängigen These, Mode zeichne sich durch Flüchtigkeit, ständigen Wechsel und Innovationsdruck aus, wird das Prinzip der industriellen Fertigung gegenübergestellt, bei der nicht nur modische Kleider produziert werden, sondern die ganz bestimmte Vorgaben zu erfüllen hat. Reproduzierbarkeit, globale Märkte und heterogene Zielgruppen, standardisierte Größen, niedrige Kosten und Wiedererkennung des Designs sind einige davon. Die Arbeit untersucht nicht die medialen

Verbreitungswege von Mode – wie etwa Werbung, Modenschauen, Film oder Journalismus –, sondern setzt bereits bei der Produktion an und folgt den materiellen und medialen Spuren des Entwurfsprozesses.

Das Verb „Entwerfen“ als übergeordneter Begriff weist auf ein komplexes Handlungsgefüge.³ Diese Handlung kann jedoch ganz unterschiedlich ausgeführt werden, sie kann die verschiedensten Methoden, Werkzeugnutzungen, Praktiken – die Anwendung von Kulturtechniken – bedeuten. Entwerfen als eine Kulturtechnik zu beschreiben, heißt, das Zusammenspiel von Menschen, erlernten Techniken, Medien, Materialien und Praktiken als Voraussetzung zum Entstehen von Kultur zu betonen. Die in den Medienwissenschaften verortete Kulturtechnikforschung wendet sich gegen die Vorstellung, dass sich im Entwerfen, Skizzieren und Modellieren lediglich ein geistiger Gedanke materialisiert. Stattdessen beschreibt sie das Entwerfen als eine rekursive Operationskette, bei der Menschen, Dinge und Symbole in einer Trias Kultur produzieren (vgl. SCHÜTTPELZ 2006, 97; ENGELL & SIEGERT 2012, 5).⁴ Die Rekursivität ist eine Eigenschaft, die besonders auf Serienproduktion zutrifft, jedoch weder in der Entwurfs- noch Modetheorie bisher hinreichend konzeptualisiert wurde.⁵ Anhand der Objekte aus der Hanro-Sammlung wird untersucht, durch welche Praktiken und Kulturtechniken der Entwurfsprozess speicher- und abrufbar gemacht und Mode und Kleidung somit reproduzierbar wurden.

Beim Entwerfen für die Serie steht aus Unternehmensperspektive nicht die Designerin, sondern die zu vertretende Marke im Vordergrund. Industrielles Design ist vor allem anonymes Design. In diesem Sinne sollten die zu entwerfenden Kleidungsstücke in erster Linie als „Hanro Design“ erkennbar sein. Mit Schließung der Damenoberbekleidungsfertigung Anfang der 1980er Jahre arbeitete Hanro vermehrt mit Freelancern, die oft nur für eine Kollektion engagiert wurden. Dabei handelte es sich häufig um männliche, zum Teil etablierte Designer, wie etwa Azzedine Alaïa oder Dorian Niederhauser, deren Namen im Gegensatz zu den festangestellten Designerinnen auch nach außen kommuniziert wurden. Dies entspricht einer normativen Aufmerksamkeitspolitik unabhängiger männlicher Autorendesigner und verschleiert die tatsächlich bestehende weibliche Do-



Abb. 4: Teile des Aktenarchivs, das insgesamt rund 700 Laufmeter umfasst. Foto: Leonie Häsler

minanz bei Hanro. Dort wurden nämlich bis in die 1970er Jahre ausschließlich Designerinnen⁶ angestellt. Pro Abteilung – der Damenoberbekleidung, der Nachtwäsche und Hauskleidung sowie der Tagwäsche – gab es je eine Chefdesignerin, die für die Modelle verantwortlich war, und eine Designerin für das gesamte Textildesign. Zur Orientierung: In einer Phase der Hochkonjunktur, die Hanro Anfang der 1970er Jahre erlebte, arbeiteten 800 Frauen und nur 200 Männer für den Betrieb. Die Designabteilungen wurden jedoch von Frauen geführt. Dies eröffnet Fragen hinsichtlich geschlechterspezifischer Ausbildungsmöglichkeiten und überhaupt nach dem Geschlechterverhältnis in der Textilbranche, in der die Produktion üblicherweise von männlichen Mitarbeitern dominiert wurden. Das Dissertationsprojekt möchte der geschlechterstereotypen Marginalisierung der als typisch weiblich konnotierten Praxis des textilen Entwerfens entgegenwirken.

Projekt- und Sammlungskontext

Einen Großteil der Sammlung machen wie erwähnt die Kleidungsstücke aus, die als Kollektionsbelege des Unternehmens angelegt wurden. Diese nimmt das Gesamtprojekt „Der modellierte Mensch“ themenübergreifend zum Anlass, danach zu fragen, was Kleidung mit dem Körper macht. Kleidung wird nicht kontextlos als flaches Textil betrachtet, sondern als Körpertechnik, die der Konstituierung

3 Zur Begriffsabgrenzung zwischen „Design“ und „Entwurf“ siehe MAREIS 2014, 35–41.

4 Zur Einführung in das Feld der Kulturtechnikforschung siehe MAYE 2014.

5 Die Kulturtechnikforschung etwa hat sich bislang bevorzugt mit erfolgreichen „Künstler-Ingenieuren“ oder Architekten befasst; siehe exemplarisch SIEGERT 2009; YANEVA 2005. In der Modetheorie ist Rekursivität zwar durchaus ein Thema, wird aber auf das „System Mode“ bezogen. Die industriellen Produktionsweisen als Bedingung für Rekursion bleiben jedoch unberücksichtigt (vgl. LOSCHEK 2007, 29–35).

6 In den Hanro-Unterlagen war jedoch nicht von „Designerin“ die Rede, sondern man verwendete das französische Wort „créatrice“. Der (Industrie-)Designer als Berufsbezeichnung wurde in Deutschland erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gebräuchlich. Üblich war lange Zeit noch die Bezeichnung „Formgestalter“ (vgl. MAREIS 2014, 45; HIRDINA 2010, 58).

eines physischen wie sozialen Körpers notwendig vorausgeht (CRAIK 2009, 136). Diesem Programm folgend wird Kleidung in ihrem Produktions- und Gebrauchskontext untersucht. Es wird gefragt, wie Kleidung und deren Vermarktung Geschlecht, Alter und Milieu hervorbringen, Körperideale produzieren oder auch Intimität und Grenzen schaffen. Bezogen auf den Entwurfsprozess möchte ich beantworten, für welche Körper Hanro entworfen hat und wie im Design und im Entwurfsprozess Ideen, kulturelle Wertvorstellungen und gesellschaftliche Normen eingeschrieben und umgesetzt wurden. Neben diesen Forschungsansätzen bietet das Material der Hanro-Sammlung zahlreiche weiterführende Perspektiven in den Bereichen der (Textil-) Industriegeschichte, der Sozialgeschichte der Arbeiterinnen, der Bildforschung oder der (historischen) Firmenkulturforschung.

Literatur

- BURRI, M. 2012. *Bodywear. Geschichte der Trikotkleidung, 1850–2000*. Zürich: Chronos.
- CRAIK, J. 2009. *Fashion. The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- ENGELL, L.; SIEGERT, B. 2012. Editorial. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 3, 1 (Schwerpunktheft „Entwerfen“): 5–9.
- HIRDINA, H. 2010. Design. In: BARCK, K. (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 41–62.
- HIRDINA, H. 1988. *Gestalten für die Serie. Design in der DDR. 1949–1985*. Dresden: Verl. der Kunst.
- LANGBEIN, U. 2016. Allerweltszeug. Kulturanthropologische Perspektiven auf Kleidung, modellierte Menschen und die Sammlung der Hanro AG. *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 112: 6–23.
- LOSCHKE, I. 2007. *Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen*. Berlin: Reimer.
- MAREIS, C. 2014. *Theorien des Designs zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- MAYE, H. 2014. Medien und Kulturtechniken. In: SCHRÖTER, J. (Hg.). *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 174–78.
- SCHÜTTELPELZ, E. 2006. Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken. *Archiv für Mediengeschichte* 6: 87–110.
- SIEGERT, B. 2009. Weiße Flecken und finstre Herzen. Von der symbolischen Weltordnung zur Weltentwurforschung. In: GETHMANN, D.; HAUSER, S. (Hg.). *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*. Bielefeld: transcript, 19–48.
- YANEVA, A. 2005. Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design. *Social Studies of Science* 35, 6: 867–894.

Zur Autorin

Leonie Häsler studierte Literary, Cultural and Media Studies in Siegen und Fribourg (Schweiz) sowie Medienkultur in Siegen. Seit Oktober 2014 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut Experimentelle Design- und Medienkulturen an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel. Sie ist Doktorandin im Forschungsprojekt „Der modellierte Mensch: Kleidung als kulturelle Praxis. Das Beispiel der Sammlung der Hanro AG, 1884–2012“, gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds.

Kontakt
Leonie Häsler M. A.
 Institut Experimentelle Design- und Medienkulturen
 Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel
 Freilager-Platz 1, Postfach, CH–4002 Basel
 leonie.haesler[at]fhnw.ch